

AL GUASÓN NO LE GUSTAN LOS MUSEOS

En la primera versión de la película “Batman” dirigida por Tim Burton, el personaje de “El Guasón”, interpretado por Jack Nicholson, ingresa a un museo con sus secuaces, para destruir todas las obras de arte. Mientras juega y baila, arrasa obras clásicas y modernas, dejando a salvo sólo una pieza de Bacon. La escena anterior mostraba a El Guasón dando un gracioso puntapié a la “Pequeña bailarina de catorce años” (1880-1881) de Degas, símbolo de la torpe, inconsciente pero tierna gracia propia de la pubertad desde, claro está, la visión colectiva de la clase burguesa de su tiempo. En cambio, la obra de Francis Bacon (1909-1988) se centra en la problemática del hombre y su soledad, del absurdo de la existencia, ideología que supo expresar de un modo brutal utilizando colores agresivos y a menudo contrapuestos. Utilizó deformaciones físicas a ultranza, cuyo carácter alucinante y angustioso se acentúa mediante el empleo de ángulos de visión subjetivos, expresionistas y cinematográficos. En la película citada, la metáfora del triunfo de lo feo sobre lo bello o, si se quiere, de una manera más profunda y abarcadora, del triunfo del caos sobre el cosmos, está perfectamente lograda. Establezcamos pues, a partir de ella, la relación que sugiero con nuestra realidad inmediata, tan alejada de los glamorosos sets de filmación de Hollywood.

En 1997, nuestro humilde Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”, cerró por seis años¹, debido a la insensata disposición del ex General Bussi, dos veces gobernador de esta castigada provincia y que paradójicamente lo inaugurara en 1977 con la presencia del entonces presidente General Jorge R. Videla. Veamos a continuación, algunas paradojas en la historia del museo de artes visuales de Tucumán, cuyo derrotero reseñaré brevemente.

PARADOJA 1: El hoy denominado Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro” se crea en el año 1916 como resultado de gestiones realizadas por la todavía provincial universidad tucumana. Naturalmente no poseía patrimonio propio, de manera que su primer director, Juan Heller, solicitó al Museo Nacional de Bellas Artes el préstamo de muchas de sus obras, las cuales permanecieron por años en nuestra provincia. No obstante eso, la nación fue recuperándolas de a poco hasta la última pieza, “El voto” de Michetti.

El protagonismo de la comunidad artística local en los avatares del museo como institución, fue tardío si lo comparamos con el de otras comunidades como la Capital Federal, en donde la creación de museos y academias se vincula con la militancia activa de los propios artistas. Así lo recuerda Roberto Amigo:

El ejemplo notorio, señalado siempre, es la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (S.E.B.A.) en 1876 por un grupo de jóvenes, encabezados por los artistas incipientes Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino; más Alejandro Sívori y Alfred París, también artistas, entre otros. Desde ese hecho inaugural comienza a tener relevancia la figura de Schiaffino: crítico de arte en “El Diario de los Láinez”, impulsor del Museo Nacional de Bellas Artes y el

¹ Hasta el 23 de setiembre de 2003.

escritor del primer relato sobre el arte en Argentina, una y otra vez reescrito (1883, 1910, 1933)².

En San Miguel de Tucumán por el contrario, la aparición paulatina de establecimientos destinados a promover tanto el consumo como la producción de obras de arte, no se debió a intereses de los artistas. En efecto, la creación de nuestro museo en 1916 fue impulsada desde las propias instituciones (en nuestro caso la universidad), y con cuarenta años de diferencia y será recién en el año 1922 cuando Teófilo Castillo comenzó a escribir sus primeras críticas en la revista *Sol y nieve* desempeñando de este modo, el rol que en Buenos Aires encarnara Schiaffino. Me interesa rescatar en este breve repaso de la historia del “Timoteo Navarro” que sus directores priorizaron criterios pedagógicos desde sus orígenes, intentando siempre la formación de un público que pudiera convertirse en un espectador capaz de un discernimiento estético cada vez más refinado. En 1941 se convoca al primer salón y se crea la “Asociación de pintores y escultores de Tucumán”. En 1947 se crea la mítica peña “El Cardón” en donde comienzan a hacerse las primeras exposiciones independientes de artistas, pero fue en el '48 cuando la escena artística de nuestra capital provinciana se revoluciona con la llegada de Lino Enea Spilimbergo³ a instancias del Director del Instituto Superior de Bellas Artes, Guido Parpagnoli. Esta institución creada en 1941 y que pertenecía a la ya nacionalizada universidad de Tucumán; fue el primero en América Latina de tal grado de complejidad. Consecuentemente surgen nuevos críticos de artes visuales y puede decirse que el de mayor prestigio ha sido el recientemente fallecido Ramón Alberto “Tito” Pérez⁴ quien comienza a publicar desde 1950 en “La Gaceta” donde además, realizaba un panorama anual de la producción local y del resto país. Pero volvamos por un momento a Borges:

Me figuro que una nación desarrolla las palabras que necesita. Esta observación hecha por Chesterton (creo que en su libro *Watts*), equivale a decir que la lengua no es, como el diccionario nos sugiere, un invento de académicos y filólogos. Antes bien, ha sido desarrollada a través del tiempo, por campesinos, cazadores y caballeros. No surge de las bibliotecas, sino de los campos, del mar, de los ríos, de la noche, del alba.⁵

Así, si entendemos como lenguajes a las artes en general y a las visuales en particular, podríamos suponer a la manera de Borges o Chesterton que una comunidad genera los artistas que necesita, en el tiempo en que los precisa. Ello tal vez sea una carga demasiado pesada para

² AMIGO, Roberto, *Sin título* "Apuntes para la discusión sobre la gestión de artistas". Texto escrito a raíz de la participación del autor en el “Taller de Investigación en gestión cultural para artistas” , organizado por TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas. 2002. www.proyectotrama.org

³ Conjuntamente con este destacado artista fueron contratados el chileno Lorenzo Domínguez (escultor), el húngaro Lajos Szalay (dibujante) , Antonio Rebuffò y posteriormente el catalán Pompeyo Audivert (ambos grabadores)

⁴ Ramón Alberto Pérez falleció el 19 de marzo de 2005.

⁵ BORGES, Jorge Luis. *Arte poética. Seis conferencias. Pensamiento y poesía*. Editorial Crítica. Letras de humanidad. Barcelona. 2001, p. 101

esa comunidad pero, ironías aparte y de una manera más prosaica aprendemos del analista estético Juan Acha⁶ que “el arte es un emergente dado de unas condiciones socioeconómicas preexistentes”. Sin duda se trata de aseveraciones coincidentes; entonces: ¿por qué en Tucumán el Museo de Bellas Artes no fue creado a instancias de la militancia de los artistas, como había ocurrido en Buenos Aires? Porque en nuestra provincia, antaño mucho más alejada de la capital que ahora, sólo había unos pocos artistas locales⁷ y fueron algunos miembros de la oligarquía azucarera quienes, debido a su educación europeizante concibieron el proyecto de entrar en la modernidad fundando no sólo la primera y más importante universidad del norte argentino, sino propiciando la creación de instituciones culturales como el propio museo a las que posteriormente se sumaron aquellos artistas. Así pues, a partir de esta iniciativa hubo de generarse no sólo la distribución y el consumo de obras de arte que eran traídas desde Buenos Aires, sino la misma producción artística. De este modo, alrededor del museo surgieron cada vez más artistas, asociaciones de fomento, críticos, certámenes y la misma academia⁸. Sin embargo, aunque el triángulo de producción, distribución y consumo fue haciéndose cada vez más tangible, la consolidación de un verdadero pensamiento teórico y las estrategias de producción e intercambio como alternativas maduras a la ansiedad permanente de nuestra comunidad artística, tendieron a desatenderse debido a nuestras políticas culturales discontinuas y contradictorias.

PARADOJA 2: Si bien el museo ya había contado con algunas gestiones notables (de García Hamilton entre el '40 y el '50 y de Ricardo Abraham⁹ entre el '60 y el '70), es posible decir, no obstante, que un momento señero comienza en 1977, un año después del golpe de estado que instauró nuestra última dictadura y a instancias de ésta. En efecto, hasta ese año la sede del museo había estado ubicada en Congreso 56¹⁰ pero se la trasladó a la vieja casona de la calle 9 de Julio 46, a metros de la Plaza Independencia y de la Casa de Gobierno, es decir, en el corazón de San Miguel. Para concretar tal traslado hubo de disolverse el Consejo de Educación de la Provincia de Tucumán, por lo que el edificio en donde funcionaba quedó desocupado y dispuesto a recibir las obras de la ya notable pinacoteca provincial. Celia Terán fue la directora elegida y se desempeñó como tal hasta 1983, año del advenimiento de la democracia. En un reportaje que me concediera, Celia Terán explica que durante su gestión creó un equipo de investigadores,

⁶ ACHA. Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica El producto artístico y su estructura*. Fondo de cultura económica. México. 1978.

⁷ Por ejemplo el destacado artista Atilio Terragni, nacido en Buenos Aires el 9 de febrero de 1887. Éste se había formado en la Academia Nacional de Bellas Artes, por entonces dirigida por Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori. Apenas cumplidos los 21 años, egresó con el título de profesor de Dibujo, y la Comisión Nacional de Bellas Artes lo distingue con el Premio Roma que conlleva una beca para estudiar cuatro años en Europa. Luego de completar su formación se traslada en 1915 a San Miguel de Tucumán, ciudad en la que permanece durante 20 años. Atilio Terragni contribuyó a la fundación de la Escuela de Bellas Artes que hoy lleva su nombre, así como a la organización y dirección del Museo Provincial, pero lo hizo en el contexto de las iniciativas que las instituciones oficiales y otras personalidades promovían. Además de destacarse como artista Terragni escribió numerosos artículos en la prensa local. Finalmente regresa a Buenos Aires donde permanece hasta su muerte, acaecida el 17 de febrero de 1962.

⁸ Actual Facultad de Artes de la UNT

⁹ Ricardo Abraham había integrado el Consejo de Difusión Cultural en representación del área de Artes Visuales. Este Consejo poseía fondos propios e independientes cuyo origen era la lotería tucumana, el casino y los juegos de azar en general y había sido creado a expensas de un proyecto del escritor Julio Ardiles Gray. El mismo quedó sin efecto a partir de la última dictadura militar.

¹⁰ Actual Museo Histórico de la Provincia.

restauradores y montajistas y destaca que durante todos aquellos años, el museo tenía presupuesto propio¹¹, el cual se aprobaba con un año de anticipación.

En cuanto a las exhibiciones, su criterio había sido dar a conocer la pintura tucumana a través de dos líneas de conceptuales:

1. las de secuencia histórica como “El retrato en Tucumán desde el siglo XVIII al XX”
2. las retrospectivas (de los artistas Teófilo Castillo, Luis Lobo de la Vega, Nemirosky, Santos Legname y los hermanos Iramain).

todas con voluminosos catálogos que incluían textos de investigadores y las fichas técnicas de cada obra expuesta. Durante su gestión además organizó y produjo exhibiciones en las que intercalaba artistas foráneos como Luis Bedit, Pablo Bovio, María Simón, Rómulo Macció, Jorge Dermijián o Norberto Gómez, con locales como Nilo González (pintor del interior de la provincia), Aurelio Salas (dibujante), Tito Mangini (fotógrafo) o Víctor Quiroga (pintor y dibujante emergente en la década del '70). Asimismo Celia Terán organizaba dos salones de pintura: el salón anual y el patrocinado por el Banco de la Provincia. Apoyó además la habilitación de una sala de arte experimental¹² en la que se realizaron las controvertidas ambientaciones¹³ “Registros I” a cargo de los artistas emergentes Marcos Figueroa, Sergio Tomatis, Eduardo Joaquín, Vicky Muro, Ricardo Abella, Kelly Romero y Víctor Quiroga y “La nube II” de Mireya Baglietto. Por último organizó cursos sobre Historia del Arte de Tucumán, los cuales llegaron a tener más de trescientos inscriptos.

Sin embargo, Celia Terán afirma que no tuvo como premisa la creación o consolidación de una escena artística ni propiciar un arte emergente. Trataba más bien de que los salones fueran quienes legitimaran artistas y tendencias a través de sus premios y sobre todo, de no perder de vista los propósitos didácticos de su gestión.

Así, prevaleció el concepto de asistencia (concebido como un modo de operar dentro de las instituciones oficiales), en donde no existía una articulación de las prácticas artísticas con la experiencia cultural e histórica concreta y, sobre todo, una valoración de las mismas respecto de aquellas condiciones¹⁴. En efecto, a pesar de la presencia de investigadores y de aquellos

¹¹ Durante los duros años de la represión militar en nuestra provincia, se destinaron enormes sumas de dinero provenientes del conocido “Plan Cóndor” y del F.M.I. con el fin de ofrecer una cara ordenada de la gestión gubernamental, no sólo ante el exterior sino ante la propia población desprevenida. A su vez mucho de este dinero era invertido en la gestión cultural la cual dependía directamente de la gobernación. Durante este periodo no sólo se hicieron las exposiciones de arte de referencia, sino que se organizaron memorables “Setiembres culturales” con la presencia de músicos y bailarines de primera línea a nivel internacional.

¹² (sic en la entrevista)

¹³ ambas ambientaciones fueron las primeras en realizarse y verse en San Miguel de Tucumán, y, especialmente “Registros” ofreció sospechas y resistencia por parte del gobierno de la provincia que envió un representante para que inspeccionara la exposición. Éste hizo algunas observaciones sobre el trabajo de los artistas (Marcos Figueroa, Kelly Romero, Sergio Tomatis, Eduardo Joaquín, Tito Quiroga, Ricardo Abella y Vicky Muro) de manera que la exposición pudo por fin inaugurarse después de un breve aplazamiento.

¹⁴ Tal valoración hubiese sido imposible en medio de nuestra más sangrienta dictadura que, en Tucumán utilizó la cultura como una pantalla para disimular el horror de la represión.

voluminosos catálogos elaborados, no contribuyeron con sus textos¹⁵ a crear un cuerpo histórico reflexivo y crítico sobre los productos artísticos a los que se referían.

PARADOJA 3: Con el advenimiento de la democracia, el museo continuó una interesante política pedagógica, de distribución y consumo bajo la gestión de Ricardo Abraham, coleccionista y ex director del museo. Mucho más comprometido con las generaciones emergentes, tuvo que trabajar sin embargo con un presupuesto cada vez más exiguo. Pudo, a pesar de ello organizar, varios salones anuales incluyendo uno para estudiantes, cuya participación en los mismos había sido restringida durante la gestión anterior. Pero un escándalo lo separó de su cargo en 1986 y nuestro museo comenzó su lenta pero inevitable caída en el desconcierto.

Durante los años noventa funcionaron unas pobres salas mal acondicionadas, a las que nuestros funcionarios denominaban con el pomposo nombre de Museo Provincial de Bellas Artes¹⁶, que carecían de director o curadores específicos, y en las que solía exhibirse parte de nuestra colección, en su mayoría integrada por obras de escaso valor estético, aunque de alto valor simbólico para nuestra comunidad. Cabe destacar que aquella colección se halla conformada por obras cuyo origen han sido las donaciones y los premios adquisición, de modo que en ella es posible apreciar obras del conceptual argentino Luis Bénédict quien formara parte del CAYC¹⁷, así como de Camilo Ambrosio, egresado de la Facultad de Artes quien obtuviera un primer premio en 1989, pero cuya carrera artística se ha eclipsado hace ya muchos años, pasando por Antonio Berni o Quinquela Martín.

El panorama no pudo ser más desolador, aún más cuando las piezas allí exhibidas eran y son tratadas con la más absoluta falta de amor. Utilizo la palabra “amor” porque entiendo que éste es el motivo inicial por el que una comunidad decide poner al resguardo del tiempo y sus efectos una cierta clase de objetos producidos por esa misma comunidad en cualquier momento de su historia, debido al valor simbólico que tales objetos trascienden. A veces, en los museos se carece de la suficiente idoneidad o de programas actualizados de trabajo, pero hay amor y respeto por los objetos con los que se trabaja, lo que hace, sencillamente que sean bien tratados. Es el valor simbólico y por lo tanto la legitimación de una representatividad lo que se expresa a través del amor y también de la veneración o respeto que la comunidad experimenta por aquellos objetos.

Veamos pues las graves implicancias que este fenómeno ha tenido en la comunidad artística de nuestra ciudad por un lado y en la de su público consumidor de cultura por otro. Propongo investigar qué tipo de función cumple un museo en una sociedad.

¹⁵ Éstos abundan en fichas de carácter específicamente técnico y en biografías y/o crónicas.

¹⁶ Cabe destacar que el día 29 de setiembre de 2003, fue inaugurada la sala principal de nuestro viejo museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”, mientras continuaba en obras el resto del edificio. Para la ocasión se invitó a un curador de Buenos Aires, quien presentó una exhibición de grabados del artista Iglesias Brickles.

¹⁷ CAYC, Centro de Arte y Comunicación integrado por el “Grupo de los trece”, cuyos objetivos afirmaban “el papel asignado al experimentalismo, la intencionalidad de elaborar una problemática latinoamericana; la búsqueda de una incidencia en lo real social; el rechazo del circuito mercantil de la obra de arte y la propuesta de un arte educativo y humanista”. Este colectivo estaba integrado por Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Lucas Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, y Horacio Zabala.

A menudo se dice que un museo es un reservorio de la memoria colectiva de la sociedad en la que tiene lugar. Su definición en el diccionario es la siguiente: “Museo: (lat. muséum, gr. museion: lugar consagrado a las Musas). Edificio o lugar destinado para el estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales – Lugar en que se guardan objetos notables pertenecientes a las ciencias y artes; como pinturas, medallas, máquinas, armas, etc”.¹⁸.

Es fácil establecer entonces, la relación entre el coleccionismo de cierta clase de objetos, su clasificación, catalogación, las pertinentes tareas de conservación y finalmente su exhibición al público interesado, con el deseo o necesidad de preservar y analizar aspectos de la memoria colectiva de una comunidad, a través de tales objetos. Los museos serían pues, un lujo necesario, un servicio público, a menudo sostenido por contribuciones privadas, que existe para beneficio del público; instituciones repositorias de la cultura de una nación o una comunidad, con el deber de preservar y compartir el patrimonio con el público. Por esta razón, con facilidad se convierten en legitimadores del gusto de la clase dominante pero también en el medio a través del cual “exotizar” o “fetichizar” al otro.

Dice Ellsworth H. Brown: “la fuerza más poderosa de los museos nace de su cometido de ser depositario del patrimonio cultural. El arte de una nación, su pasado histórico y prehistórico y sus logros científicos nos llegan a través de objetos”¹⁹

Estos objetos pueden darse a conocer mediante la exposición de los originales, sus réplicas o a través de imágenes virtuales, según sea el tipo de museo. Para el hombre común, es posible percibir en las salas de exposición o los depósitos de los museos de una comunidad o nación, la evidencia de lo que un pueblo valora más. Para un pueblo es posible recordar mediante museos, e inversamente, no recordar por ausencia de las cosas.

Sostiene Nicolás Casullo:

la problemática de la memoria que hoy pareciera despabilar antiguas formas de interrogar de la filosofía, revalorizar capacidades ancestrales del arte, proceder a un nuevo diálogo con las dimensiones del “no olvido”; nos indica que frente a la amenaza de una muerte cierta de la memoria en una neocultura que atemporaliza los referentes, reaparece el valor profundo de la memoria del hombre como la fuente irremplazable de donación de sentido a lo humano
20.

¹⁸ Diccionario Enciclopédico Quillet. Op.cit..

¹⁹ BROWN, Ellsworth; CABANELLAS, Guillermo; DITRICH-VAN WERING; Katrinka y otros. *Lo público y lo privado en la gestión de museos. Alternativas institucionales para la gestión de museos*. Fondo Nacional de las Artes, Fundación “Antorchas”. Fondo de cultura económica de Argentina S.A. Buenos Aires. 1999

²⁰ CASULLO, Nicolás. *La memoria de las cosas*. Este texto, que no pude dejar de citar, llegó a mis manos a través de una fotocopia sin referencia bibliográfica.

El crítico y curador independiente chileno Justo Pastor Mellado asevera por su parte que, “un museo es la reproducción ampliada de las memorias locales”. Esto es, la presentación de fragmentos de pensamiento a través de la memoria subyacente en los objetos producidos por una sociedad determinada, pero no a partir de la idea de evidenciar una ausencia, sino de actualizar dichos pensamientos con el fin de resignificar positivamente la vivencia de los tiempos presentes. En otras palabras, si bien la clase profesional tiende a considerar a los museos como lugares de conocimiento, de datos racionales y de colecciones ordenadas, a menudo, la memoria y la emoción; el orgullo y la nostalgia; la admiración, la inspiración y naturalmente la vanidad, producen el mayor efecto. ¿O no es acaso que la humanidad se conmueve más por lo que ama, odia o teme, que por lo que sólo conoce?. Esto, creo, se desprende de las reflexiones de Brown, Casullo y Mellado.

Ahora bien, voy a continuar definiendo aspectos más puntuales inherentes al rol de los museos en una comunidad, a fin de compararlos con el funcionamiento del nuestro. Dice Ellsworth H. Brown²¹:

1. Un museo es depositario de un patrimonio cultural. A menudo son los únicos propietarios del patrimonio de una nación.
2. El simbolismo cultural de una colección no requiere ser muy elaborado; sólo necesita ser visible.
3. Los museos son espejos singulares de una cultura que, como lugares de aprendizaje difieren de la escuela y otras instituciones destinadas a esta finalidad.
4. De la misma manera, los museos como centros de investigación difieren de otras instituciones dedicadas a esa actividad, ya que las universidades comparten la mayoría de las exigencias de la vida escolar por los caminos que indican la ciencia o la nación. Los museos no lo hacen, ya que se ajustan al límite de sus colecciones, para bien o para mal, negándose a veces, abandonar una colección “débil”.
5. El museo no sólo proporciona información, sino que crea sentido y sobre todo legitima.
6. Los museos son también lugares de entretenimiento. Entretenimiento se refiere no tanto a las circunstancias que puedan rodear la visita al museo, sino a la actitud que impregna la experiencia del visitante y la prestación del servicio.
7. Existen diferencias entre museos y otras organizaciones culturales. La danza, el teatro, el cine, la música sinfónica, la ópera dependen de presentaciones formales, estructuradas por el presentador y no de manera aleatoria por el espectador.

²¹ BROWN, Ellsworth; CABANELLAS, Guillermo; DITRICH-VAN WERING; Katrinka y otros. *Lo público y lo privado en la gestión de museos. Alternativas institucionales para la gestión de museos*. Fondo Nacional de las Artes, Fundación “Antorchas”. Fondo de cultura económica de Argentina S.A. Buenos Aires. 1999

8. Un museo exitoso tiene en claro su misión y actúa impulsado por ella. Todas sus decisiones están directamente guiadas por un cometido explícito. Para ello debe emprender un análisis compartido del equipo de trabajo, informado y abierto.... Debe tener un director encargado de reunir los fondos necesarios para la gestión, un consejo asesor que represente los intereses del público del museo, investigadores, montajistas, restauradores y curadores, que podrán ser estables, especializados o invitados para cada ocasión

Con respecto a cada uno de los puntos en los que, citando a Brown, analicé la función de los museos, observamos en nuestro Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Navarro" que:

1. En los últimos años, nuestro museo se ha comportado irresponsablemente con respecto de su patrimonio, ya que las obras se amontonan en salones indebidamente acondicionados para el almacenamiento de las piezas de arte, en donde el polvo, la humedad y los insectos dan cuenta de ellas, hasta su deterioro parcial o total. Ello, cuando no terminan en las oficinas de algún político de turno. Similares fenómenos son posibles de observar en la colección de la Facultad de Artes de nuestra Universidad o en la pinacoteca de la Municipalidad de San Miguel de Tucumán.
2. Con respecto a la visibilidad como condición esencial de un patrimonio cultural simbólico, en nuestro museo, debido a las políticas culturales caprichosas y ciclótomicas que se suman al mal estado de conservación de las colecciones y de las salas en general, el fenómeno que se propicia es justamente el inverso: la invisibilidad de nuestro arte. Así pues, la ignorancia y el prejuicio acerca de lo nuestro ha ganado los criterios que hoy resultan desactualizados, improvisados y poco serios a fuerza de no tener un contacto real y continuo con nuestros productos artísticos visuales ni publicaciones serias que acompañen cada exhibición.
3. Al diferenciarse de la escuela y otras instituciones educativas, los museos no se rigen por programas generales, sino específicos y a menudo pasajeros (el tema de una exhibición puede ser el paisaje y al mes siguiente las influencias de alguna escuela sobre el arte local etc.). Tampoco exigen asistencia ni resultados mensurables de aprendizaje por parte de sus visitantes; ni sirven a una población definida por su edad. Más bien proporcionan formación permanente sobre una variedad de temas en torno a una problemática específica. Nuestro Museo de Bellas Artes, por el contrario, se ha caracterizado por sus puertas cerradas durante los años 1997-2003, y la consecuente ausencia en programas de extensión que imposibilitaron de hecho toda fruición y todo aprendizaje.
4. Con respecto a los museos como centros naturales de investigación en cualquiera de las áreas del saber a los que éstos se hallen dedicados; el nuestro, dedicado a las Bellas Artes, hubiese podido propiciar la visita de investigadores a sus depósitos, a pesar de sus puertas cerradas. Pero la realidad, como consta en el punto I, es que el "Timoteo Navarro" carece de salas adecuadas para el almacenamiento de su propio patrimonio por lo que el acceso a éste por parte de los investigadores, resulta muy difícil. En efecto, no existe investigación

sobre nuestro patrimonio que sea propiciada desde el propio museo, a no ser por aquélla surgida de las inquietudes del Instituto de Arte Argentino y Regional en el año 2001. El propio museo carece de profesionales que se dediquen a esa actividad. Es más, lo que ha ocurrido en estos últimos años es la expulsión lenta y solapada de los interesados ocasionales que terminan por renunciar a su propósito (caso de la Fundación “Lola Mora” (1994-1997) que comenzó un relevamiento de imágenes computarizado en 1994 que nunca pudo darse por concluido, o el del coleccionista tucumano Carlos Alberto Casal que empezó un fichaje pormenorizado de catálogos, igualmente inconcluso por falta de apoyo).

5. La creación de sentido en una exhibición plástica resulta más evidente mediante la presencia clara de un responsable conceptual de la misma: el curador. Salvo excepciones, nuestro museo ha carecido y carece de curadores, por lo que las exposiciones que allí se realizan, su producción, edición, montaje y seguridad corre por cuenta de los artistas que a veces explican sus propósitos en catálogos económicos, pero generalmente obvian hacerlo o se adentran en reflexiones subjetivas carentes de rigor investigativo.
6. Con respecto al museo como lugar de entretenimiento, debemos explicar que en el nuestro no existen políticas de captación de público ni ofertas de variadas experiencias en función de los diferentes criterios establecidos para cada exhibición plástica. Excepcionalmente se ofrecieron paquetes traídos de la capital, que han quedado librados al equipo de trabajo que acompañaba la exposición visitante, generalmente más abocado a la realización de un buen negocio, que a la oferta de un buen servicio educativo o a proporcionar nuevas experiencias comunicativas visuales. Fueron los casos de la exposición de Dalí (2002), plagada de reproducciones de obras menores de aquél artista, o la de Molina Campos (2003) que, si bien ofrecía algunos interesantes originales, la mayoría de las piezas exhibidas eran reproducciones y artículos de época. Todo ello montado en salas poco aptas para la exhibición de piezas artísticas como son las de la Secretaría de Cultura de la Provincia, en las que ésta repartición improvisó exhibiciones desde agosto de 2000 hasta la reciente re-inauguración del Museo “Timoteo Navarro” en el mes de octubre de 2003.
7. El Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro” carece de un director es. Sólo existe un cargo de Director de Departamento de Artes Visuales que debe ocuparse de todas las salas destinadas a la exhibición de obras de artes, grandes o pequeñas, de nuestra provincia), de un consejo asesor, de investigadores, montajistas, restauradores y/o curadores. Su gestión depende directamente del Secretario de Cultura quien discute la política general para artes visuales, a la par que la de teatro, danza, bibliotecas, talleres de enseñanza no-formal, festivales folclóricos, ferias de artesanías regionales. Así pues, la misión del museo más importante de nuestra provincia nunca termina de definirse.
8. Consecuentemente, nuestro museo está muy lejos de ser el ámbito propicio para la reflexión que abarque desde la distribución y legitimación social de las prácticas artísticas visuales, hasta los discursos que fundamentan su pertinencia y valor. Tampoco puede crear

condiciones propicias para conformar agendas propias de tal suerte que, en este momento el Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro” alberga exposiciones que son proyectos de curadores o instituciones ajenas al museo propiamente dicho. Tales son los ejemplos de “Flores del jardín” curada por el Dr. Jorge Figueroa o la exposición de fotografías de Annemarie Heinrich producida por el Centro Cultural Recoleta de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires y curada por Juan Travník ²²

A partir del breve xcurso realizada acerca de la función de los museos en una comunidad, y visualizando el triste derrotero de los nuestros, debemos concluir que el “Timoteo Navarro” ha sido uno de los más castigados. Es fácil deducir consecuentemente que la escena de las artes visuales se ha visto tan gravemente perjudicada como la pública: tampoco en esta área, existe un presente como momento de deconstrucción y de construcción de programas basados en el reconocimiento de la propia producción cultural y en la elaboración de proyectos para la distribución y el consumo de tales productos.

Las políticas culturales de nuestros gobiernos, más bien atentan contra la valoración de su cultura, su historia y su memoria. A modo de ejemplo podemos mencionar la ya famosa destrucción de gran parte de nuestra Casa Histórica en vísperas del centenario de la declaración de la independencia y las más recientes demoliciones de edificios como la antigua cervecería de la Avenida Belgrano²³. También, el estado de abandono en el que hoy se encuentra nuestro viejo Mercado de Abasto, que fuera diseñado por el más importante de los arquitectos modernos de nuestro país, en la década del '30, Julio Prebisch, el mismo que diseñara el famoso Obelisco de la ciudad de Buenos Aires. Mucho más grave tal vez es el estado en el que se encuentran nuestros menhires precolombinos, en cuyo predio llegó a construirse un parque de diversiones²⁴.

Pero volviendo a los espacios de exhibición de piezas de artes visuales en San Miguel de Tucumán, sin duda existen otros aparte del Museo “Timoteo Navarro”. La mayoría, sin embargo, adolece del mismo defecto: ninguno se halla debidamente acondicionado no sólo para la exposición de objetos de arte contemporáneo sino para objetos artísticos de cualquier época. Algunos centros culturales han adaptado sus instalaciones entre columnas, bancos de mampostería, espejos, molduras e insólitas vitrinas; mas el resultado continuó siendo paupérrimo. Vayan como tristes ejemplos las adornadas salas de la espléndida casona estilo “Petit Hotel” en donde funciona el Centro Cultural “Rougés” de la Fundación “Miguel Lillo”, sobre cuyas paredes plagadas de molduras se superponen las piezas de arte, reflejadas en las amplísimas lunas de los espejos de cristal, o cerca de una chimenea de pulido mármol gris. Otro caso notable es el Centro Cultural Universitario “Eugenio Flavio Virla”, diseñado para tal fin por uno de nuestros egregios

²² Escribo esto en marzo de 2005, cuando aún no se ha levantado la exhibición “Flores del jardín” curada por el Lic. Jorge Figueroa y organizada por la Lic. Carolina Cazón ex “encargada” del Museo Provincial de Bellas Artes. En efecto a pocos meses de comenzada su gestión ya ha sido “removida” de su cargo por razones políticas.

²³ Este bello y antiguo edificio en desuso se demolió con el fin de construir un moderno supermercado de la línea “Carrefour”. Este proyecto no se concretó y en su lugar quedó un páramo completamente desaprovechado que acentúa el estado de depresión urbana de la esta zona de San Miguel de Tucumán.

²⁴ Enero de 2004.

arquitectos²⁵. Un banco de mampostería recorre la parte inferior de los muros destinados a la exhibición de obras de arte, de manera que el visitante cansado puede optar por sentarse dando la espalda a la obras que ha ido a contemplar y, lo que es peor, con el riesgo de apoyarla sobre una de ellas. Espacios vidriados, en balcón o con arcos de madera y *vitraux* en forma de ojo de buey, complementan ese delirio en el que, como es obvio, resulta imposible exhibir piezas de ningún tipo con un mínimo de profesionalismo. Todas las salas carecen de función específica por lo que el desprevenido visitante no alcanza a vislumbrar con facilidad los límites entre una pieza de arte conceptual, una artesanía o un informe científico. Asimismo destaco que, por su diseño -accesorio con respecto al núcleo central del edificio- las salas sugieren que lo que allí se exhibe puede verse de modo displicente, durante el tiempo que nos lleva hacer la fila para entrar a ver un espectáculo en el anfiteatro, muchas veces el verdadero objetivo de la visita a ese solar. Naturalmente no resulta descabellado concluir que, si las salas de exposición parecen accesorias en cuanto al concepto de diseño arquitectónico global, las piezas allí instaladas causarán el mismo efecto. Como comentario marginal también son casos dignos de mención los pisos con vistosas y contrastantes guardas también son casos dignos de mención como los de “Casa Club” en el Colegio de Arquitectos de la Provincia o la Sala Alternativa de la Secretaría de Cultura de la Provincia. En todos los ejemplos mencionados, el único propósito es multiplicar la función de los espacios que pueden albergar obras de arte, *posters* de algún congreso científico o una feria de artesanías navideñas.

No es difícil advertir por otra parte, como lo aclaro en el punto VII, y como consecuencia de las paradojas anteriormente mencionadas, que nos encontramos ante un subsistema de la producción cultural simbólica de una ciudad, que no alcanza a cerrar su circuito de producción, distribución y consumo. En efecto, al no circular debidamente las obras mediante su adecuada exhibición, certámenes de artes visuales y comprometidas políticas curatoriales, el público consumidor ha quedado reducido al ínfimo circuito de los propios artistas. Los viejos coleccionistas han desaparecido casi en su totalidad, lo mismo que la mayoría de los apoyos institucionales a la creación²⁶.

²⁵ Arquitecto Jorge de Lasaletta.

²⁶ Cabe destacar que desde 2004 comenzaron a realizarse salones estímulo a la producción de artes visuales como el Salón Multidisciplinario de la Universidad Nacional de Tucumán o el Salón “Chandon” en 2005.

DIFERENCIAS ENTRE TRADICIÓN E HISTORIA

La historia

El diccionario dice de la palabra:

Historia: Lat. *historia*, gr. *historía-histor*: sabio, conocedor. Narración y exposición verdadera de los acontecimientos pasados y cosas memorables. **En sentido absoluto de la toma por la relación de los sucesos públicos y políticos de los pueblos**, pero también se da este nombre a sucesos, hechos o manifestaciones de la actividad humana de cualquier otra clase: *historia de la filosofía, de la literatura, de la medicina*. - Conjunto de los sucesos referidos por los historiadores²⁷

Así planteadas las cosas, como este diccionario las refiere, la historia no sería más que la historia de la civilización que es, principalmente, una historia de las religiones y los estados. Así se la concibió hasta el advenimiento del marxismo que rechazó la historiografía idealista que la consideraba como la superación de la ignorancia y las supersticiones mediante el conocimiento y la razón. De hecho lo que aquella visión excluía era la historia material, la historia de la clase trabajadora y por lo tanto negaba la idea de que el hombre pudiera hacerse a sí mismo, a favor de la tesis de que éste producía su propia historia. Sin embargo, la historia así entendida (en uno u otro caso) es una construcción de los que la han escrito, de hecho impregnada por sus intereses como una proyección de sus maneras de concebir no sólo la existencia en sí misma, sino de otorgarle un sentido. Así pues éste, el sentido, dependería del poder de la interpretación como principal herramienta ya que es posible verificar un hecho del pasado mediante un documento que atestigüe la existencia de tal suceso, pero no se puede verificar una interpretación; esto es: la historia misma. En historia las únicas certidumbres son las que se dan alrededor de la verosimilitud de un suceso. Sin embargo, hoy se piensa en la posibilidad de empujar al historiador hacia un análisis sociológico que le permita eliminar, al menos en parte, la aparente incertidumbre de una gran fracción de los hechos sociales, de manera tal que resulte posible comprender el pasado, debido a la información global de la que carecían sus contemporáneos y con la que ahora se cuenta. De este modo, la historia sería la explicación del mayor número de sucesos a través del

²⁷ Diccionario Enciclopédico Quillet. Op. cit.

estudio del juego recíproco de las relaciones de hechos de otro tipo. Quiero decir, “hoy es posible afirmar que la Primera Gran Guerra se desencadenó por la expansión del imperialismo y no por el atentado de Sarajevo”.²⁸

Pero la historia también es la manera en que un texto o una representación cualquiera habla de su época, la manera en que expresa su vínculo con la historicidad. Así pues, un problema difícil de comprender será la relación entre arte e historia, ya que toda obra artística, se declare o no histórica, hace intervenir una temporalidad y representa bajo este aspecto un momento histórico social. Intervienen pues, dos subjetividades:

1. la del historiador que juzga diversos discursos sobre los acontecimientos y toma partido acerca de su explicación.
2. la del artista/autor que selecciona y ordena los materiales de su fábula.

Veamos a continuación lo que el diccionario dice de esta palabra:

Fábula: Fran: *fable* ; Ingl.: *plot, fabula*: Al.: *Fabel, Handlung*.

1. Contradicción de la noción de fábula.

a. Orígenes

Del latín *fabula* (frases, relato), el término *fábula*, que corresponde al griego *mythos*, designan la “serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra” según el diccionario francés *Robert*. La *fabula* latina es un relato mítico o inventado (...).

Una ojeada sobre los innumerables usos del término “fábula” pone de manifiesto dos concepciones opuestas del lugar que ocupa:

- como material anterior a la composición de la obra;
- **como estructura narrativa de la historia**

En esta doble definición se superpone la oposición existente entre términos de *inventio* y de *dispositio* de la retórica, o entre la *story* (historia) que la crítica anglosajona opone a *plot* (intriga) (...).

“Al disponer la fábula el poeta deberá procurar que todos los **acontecimientos sean hasta tal punto dependientes entre sí que se encadenen como por necesidad**; que en la acción nada ocurra sin que parezca como el resultado de lo que acaba de ocurrir; de tal modo que **todos los hechos estén tan bien encadenados que cada uno de ellos surja como la justa consecuencia de otro**” (LA MESNARDIÈRE. *Poética*, 1640, cap 5).

²⁸ VILAR, Pierre. *Iniciación al vocabulario histórico*. Editorial Crítica. Barcelona (España) 1980

Según esta concepción clásica, la fábula es casi sinónimo del término inglés *story*: a veces la llamamos “la historia, mientras que el *plot* corresponde a la intriga, a la serie causal de las acciones. **Una historia es un relato de los acontecimientos ordenados en una secuencia temporal. Una intriga también relata acontecimientos, pero pone el acento en su causalidad**” (E. M. FOSTER, *Aspect of the Novel, 1927*)²⁹ (...).

Hago ahora un breve *impasse* para recordar que cuando se habla de “estructura narrativa”, estamos haciendo alusión tácita a la convicción de que toda fábula implica una narración, tal como sostiene el sociólogo indio Homi Bhabha en su célebre frase “nación es narración” (ver cap. XIV “¿Quién eres?. El problema de la identidad vs. los clisés de identidad”). Veamos ahora la definición que nos da otro diccionario³⁰:

Fábula: (lat. *fábula*: conversación, **relato, cuento** – *fari*: hablar) Narración literaria. En los poemas épico y dramático y en cualquiera otro análogo. **Serie y contexto de los incidentes de que se compone la acción y de los medios porque se desarrolla. Suceso o acción ficticia que se narra o se representa para deleitar (...).**

Lit. La fábula o *apólogo* es la **narración breve de una acción alegórica**, cuyos personajes son, por lo común, seres irracionales; suelen serlo además las personas y las cosas inanimadas. **El apólogo encierra sin acritud, una verdad de carácter práctico, un principio general, moral o literario que se desprende del caso particular que refiere.**

Las fábulas, dice Gastón París, provienen con pocas excepciones, de la tradición oral. Tienen el mérito de **reflejar la vida real (...).**

En tiempos antiguos era común la elocuencia del apólogo en casos importantes. **El precepto sostenido por el apólogo se llama moraleja (...).**

Con respecto a los caracteres se asigna a los animales cualidades y acciones que guardan analogía con sus instintos o con atributos que se les suele aplicar. Por ej.: el león será siempre valiente, la mula obcecada, el perro fiel, el cordero manso, la zorra astuta, etc. (...).

El estilo de la narración debe ser fácil y sencillo (...).³¹

De la definición de fábula pueden inferirse las notables similitudes que tiene el apólogo con al artista de los realismos ya que en sus obras resulta fácil observar la moraleja, la construcción de estereotipos, el estilo de fácil acceso etc. Por ello es factible aseverar que resulta imposible imprimir la riqueza de los hechos históricos en toda obra como hecho representacional, pues un juicio sistemático se impone de entrada y es el juicio del artista no sólo sobre la realidad que quiere describir sino sobre la suya propia. Por lo tanto hará sentir su presencia de narrador de una

²⁹ PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Comunicación N° 10. Teatro. Buenos Aires-Barcelona-México. 2003

³¹ Diccionario enciclopédico Quillet Op. cit.

manera épica o si se quiere, didáctica, tal como hemos visto en el capítulo IV, “Realismos críticos/crítica realidad”. En efecto, en el caso de los Realismos Críticos a los que tanto hice mención, el autor multiplica la descripción de los acontecimientos e interviene en su organización porque para él, lo esencial será ofrecer la ilusión de movimiento concentrando los conflictos sobre las espaldas de personajes típicos que representan individuos universalmente históricos dotados de fines particulares que comprendan la voluntad del espíritu del mundo³², lo que Karl Marx denominara “el espíritu del tiempo”³³. En el mejor de los casos, el realista crítico aspira a representar distanciadamente los movimientos de la sociedad, pretendiendo restituir de esta suerte una imagen completa, a pesar de su fragmentación, de la evolución humana. Naturalmente en todos estos presupuestos surgirá el deseo o necesidad de historizar el propio discurso artístico mostrando un acontecimiento o personaje bajo su luz social, es decir histórica; todo ello con el fin didáctico de inducir a pensar al espectador/lector que su propia realidad es histórica y por lo tanto no sólo criticable, sino transformable.

Bajo este punto de vista, puede decirse que con su obra/texto artístico, el artista restituye una coherencia a la historia. “Su trabajo silencioso consiste en dejarse atravesar por un momento de la historia y en saber pensar todo lo demás a continuación y en tejer los elementos aislados de un conjunto”³⁴

Este modelo de pensamiento, este modelo de encodificación del propio discurso artístico, supone sin duda:

1. una idea de historia basada en la práctica arqueológica de buscar en el pasado los orígenes de las grandes verdades morales.
2. la coincidencia del intelectual (en este caso el artista) con un ideal de estado al que él propende e induce a seguir con su obra.

Sin embargo, ya he citado a Paul Ricoeur quien afirma:

Hay que volver a encontrar lo incierto de la historia, esto es que la tarea del historiador consiste en encontrar el elemento de indecisión que hay en los actores de la propia historia (...) yo suelo hablar de la “repercusión del futuro en el pasado”. Los historiadores tienden a concebir el pasado como algo cerrado, concluido. Es una tentación muy fuerte creer que el pasado está determinado y el futuro es indeterminado. De lo que de veras se trata es de poner lo inconcluso del pasado a salvo del olvido. Los protagonistas de la historia tenían sueños, esperanzas sublimes, proyectos...³⁵

³² LUKÁCS, G. *La signification présente du réalisme critique*. Editorial Gallimard. París (Francia) 1961

³³ MARX, Karl., ENGELS, Friedrich. . *Die sickingen Debatte. Über Kunst und Literatur* Vol. 1. Ed. Dietz Berlín , 1967, p. 181.

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre la utilización y los inconvenientes de la historia para la vida*.

³⁵ RICOEUR, Paul. *Hay que volver a encontrar lo incierto de la historia*. Reportaje de Jörg Lau. Revista Humboldt N°127. pp. 6-9. Inter Naciones 1999.

Y afirma Borges: “He sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser asimismo, durante largo tiempo, secretas”³⁶

Pensar en este concepto abierto de la historia de la humanidad y consecuentemente de su pasado, permite desestructurar las imágenes que sobre nuestra propia historia nos hemos forjado imaginando nuestro presente como el inevitable resultado de una relación dialéctica entre causas y consecuencias, como si la historia y el tiempo (ver cap. I “Ciudad Gótica. La ciudad sin tiempo”) tuvieran necesariamente una dirección. Así, pensar estas premisas como meros prejuicios culturales nos permitirá acercar el pasado al presente facilitando tanto nuevos planteos con esta cercanía como revisiones sobre esa parte de la historia que nos toca, que nos pertenece, que nos ha marcado y de la que provenimos. Esto es: el presente no puede ser visto simplemente como un nexo entre el pasado y el futuro o como una mera presencia sincrónica porque nuestra presencia directa en el presente se revela con sus discontinuidades y sus desigualdades que están estrechamente ligadas tanto con el pasado como con el futuro.

La historia de lo cotidiano (porque ésta también involucra lo insignificante, la repetición irreflexiva y casi mecánica del trabajo alienador y de los estereotipos ideológicos) parte entonces de una visión mínima y voluntariamente mutilada de la otra historia, la que por años hemos pomposamente denominado “historia de la humanidad”, para a echar desde esta nueva perspectiva una mirada furtiva sobre el presente. Ya Nietzsche en su *Genealogía de la moral* cuestionaba las nociones de racionalidad y verdad absoluta al tiempo que reivindicaba para la historia la sinrazón y lo limitado. Justamente esta obra permitirá a Michel Foucault impugnar la mirada arqueológica que sobre la historia habían levantado los modernos, para construir los fundamentos de un análisis genealógico de la misma. Éste tipo de análisis, concebido sobre la irracionalidad y lo contingente, posee múltiples series provistas de ramas de proliferación ilimitada, algunas de las cuales no conducen a ningún lado, de tal suerte que resultará difícil, cuando no imposible buscar una lógica en esa progresión. Así pues, para Foucault, seguir el complejo curso del origen es identificar principalmente los accidentes, los errores, las falsas apariencias y los cálculos fallidos que dieron nacimiento a aquellas cosas que continúan existiendo y tienen valor para nosotros; es descubrir que la verdad o el ser no se corresponden con la raíz de lo que sabemos y somos, sino con la exterioridad de sus accidentes.

Así pues hoy es posible afirmar que la historia es un texto que fluye y cambia constantemente, inexorablemente sujeto a corrección y verificación. Es por esta razón que la búsqueda de los orígenes de las grandes verdades morales estables y universales, aparece como fuera de lugar. Esta es la característica que, a mi juicio, interesa a los jóvenes artistas contemporáneos no sólo de San Miguel sino del país y el mundo porque permite introducir en sus fisuras estructurales la posibilidad de ofrecer un fragmento de la propia subjetividad, de la propia historia personal. Por ejemplo, a partir de diciembre de 2001 ha sido posible ver en Argentina una gran cantidad de obras que trabajaban en ese sentido y de las que di el ejemplo de “La búsqueda

³⁶ BORGES, Jorge Luis. *El pudor de la Historia. Otras inquisiciones*. Emecé Ediciones. Buenos Aires. 1960, pp. 213-218

de la libertad” cuyo autor fue el colectivo “La Baulera”. Otro ejemplo es “Hora cátedra”, la instalación lumínica realizada por Amalia Pica en nuestra Casa Histórica en octubre de 2002 es otro caso³⁷. En todo caso ambos ejemplos subrayan que la historia como narración permite reinterpretaciones e incluye el protagonismo activo del individuo en pleno acto y ejercicio de su vida; esto ofrece en consecuencia nuevas alternativas a las estructuras del yo, es decir, la toma de posiciones más excéntricas que ego-céntricas.

La tradición

La tradición en cambio ha sido frecuentemente tomada como esa porción inerte del pasado que aún perdura y que ciertos segmentos del poder se empeñan en preservar intacta. Por eso es factible decir que en ella se evidencian claramente las presiones y límites de lo dominante y hegemónico. Si sobre la historia recae todo tipo de manipulación con el fin de orientar el ejercicio de la memoria de los habitantes de una comunidad, estas manipulaciones se ejercitan desde el poder sobre la tradición con mayores bríos ya que ésta afecta las prácticas diarias y cotidianas de esos habitantes. Puede verse en la música que se escucha, en la vestimenta, en la alimentación, en los giros lingüísticos, etc.

Dice Raymond Williams: “lo que debemos comprender no es precisamente “una tradición”, sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado que resulta poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”³⁸. Es cierto, la mayoría de las versiones de la tradición responden a esta tipología que se configura a partir de las manipulaciones que desde el poder se ejercen y que responden al tipo de imagen que conviene tener de nosotros mismos y ofrecer a los demás. Su aspecto selectivo “fija los rasgos” negando la necesaria negociación que busca autorizar los productos híbridos de la cultura que emergen en todo momento de transformación. Tal negociación resulta imprescindible pues su derecho a significar recurre al poder de la tradición con el fin de inscribirse y reconocerse. Esto implica sin embargo, una forma parcial de identificación ya que todo producto cultural emergente obstaculiza el acceso inmediato a la idea de una identidad originaria, a una tradición recibida.

Existen sin embargo (y debemos reconocerlo), reductos, pozos culturales en donde la tradición no se ve tan mancillada por este tipo de operación perversa. Vayan como ejemplo los encuentros en zonas lejanas y aisladas de los Valles Calchaquíes tucumanos, en donde los

³⁷ PICA, Amalia. Artista rionegrina que fue becada por TRAMA. (programa de confrontación y cooperación entre artistas). Realizó en San Miguel de Tucumán en el marco del “Taller de investigación artística y contextos de producción”. El proyecto se ocupó de investigar si “la casita de Tucumán” era efectivamente color amarillo huevo tal como se la representa en la iconografía de las revistas didácticas infantiles. La intervención consistió en bañar con luz amarilla la fachada de la Casa Histórica durante cuarenta y cinco minutos, aludiendo de esta manera a la duración de una hora de clase. La intervención se anunció con un timbrado de escuela terminando de la misma manera, al tiempo que su autora se hacía presente ataviada como una típica maestra argentina.

³⁸ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Editorial Península/Biblos. Historia, Ciencia, Sociedad. N° 265. Barcelona.. 1997, p. 137

parroquianos se reúnen replegados por el avance del turismo, para agasajar a la Pachamama, al tiempo que el gobierno hace lo propio en el escenario principal de Amaicha del Valle

Dice el diccionario:

Tradición: (lat.: traditio - trádere: entregar) Comunicación o transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, hecha de padres a hijos, con el correr de los tiempos y sucederse las generaciones.- Noticia de un hecho antiguo transmitida de este modo.- Doctrina, costumbre etc, conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos. Tradicionalismo: Filos. Doctrina que pone el origen de las ideas en la revelación y sucesivamente en la enseñanza que el hombre recibe de la sociedad³⁹.

Repasemos ahora la definición del diccionario con la que abrimos este capítulo:

Historia: (lat. historia – histor: sabio, conocedor). Narración y exposición verdadera de los acontecimientos pasados y cosas memorables. En sentido absoluto se toma por la relación de los sucesos públicos y políticos de los pueblos, pero **también se da este nombre a los sucesos, hechos o manifestaciones de la actividad humana de cualquier otra clase**⁴⁰.

De ambas acepciones es posible deducir que, mientras la tradición no da lugar a la revisión de conceptos, a los cuestionamientos ni otorga protagonismo alguno al individuo con su contingencia temporal, ya que éste debe acatar lo que hereda y amarlo sin cuestionamientos sólo bajo la endeble argumentación de la pertenencia, la historia como narración permite reinterpretaciones e incluye el protagonismo activo del individuo en pleno acto y ejercicio de su vida, al individuo hoy, inmerso en el aquí y el ahora. Es más, como se explicó anteriormente, siempre es posible devolverle el futuro al pasado histórico, pues la historia contiene no sólo las grandes gestas que modifican el devenir de las sociedades, sino las pequeñas, mínimas, cotidianas conductas del hombre anónimo que, no obstante contribuye a construir una realidad dada, con sus colores, tonos y registros particulares.

En varias oportunidades hemos sido receptores de planteos sobre la falta de respeto a nuestras tradiciones por parte de algunos de nuestros artistas más jóvenes, más exactamente de parte de Sandro Pereyra quien con su ya mencionada obra “Homenaje al sánduche de milanesa”, alcanzó prestigio nacional en la feria de galerías Arte B.A. de 2002. Se le achaca sumarse a modas ajenas, así como la de hacer meras copias de tendencias que tuvieron lugar en E.E.U.U., durante la década del '50 (en obvia referencia al Pop – Art).

En el anterior capítulo sobre identidad, planteé que generalmente estas discusiones se desarrollan alrededor de falsos presupuestos acerca de qué son la identidad, la patria, la nación o

³⁹ Diccionario Enciclopédico Quillet. Op. cit.

⁴⁰ Op. cit. (las negritas son mías).

la tradición. Borges, menos tolerante, considera estas discusiones retóricas, sólo aptas para desarrollos patéticos: más que de una verdadera dificultad mental, entiende que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema.⁴¹

Para este escritor que analiza la literatura argentina, existe una diferencia insalvable entre la poesía (el decir) de los gauchos y la poesía gauchesca. No será entonces lo mismo ser popular, que buscar serlo. Borges asevera finalmente que la poesía gauchesca ha producido obras admirables, pero es un género tan artificial como cualquier otro; no así la poesía verdaderamente popular, aquella que emana con espontaneidad en el decir de la gente, buscando no obstante en esa elaboración gracia y donosura en el decir que garantice la pertenencia al mundo de las artes.

“Muchachito de pueblo” la instalación de Sandro Pereyra, mencionada en el capítulo “Cartas entre Robin y Batichica”, es a la imaginería popular urbana lo mismo que la poesía gauchesca a la poesía pastoril de nuestros valles; concretamente, en tanto Sandro se reconoce como muchachito de pueblo, ya no lo es. Un ejemplo de mayor aceptación en la crítica local es la obra de Blanca Machuca quien trabaja a partir de retablos y ex - votos populares, con materiales extra académicos, configurando *collages* y *assemblages* que aluden claramente a los pastiches que tienen lugar con el devenir del tiempo, de manera espontánea en los altares semi paganos de origen popular y cuyo origen son manos anónimas. A mi juicio, aún con esa clara alusión a la fuente, más evidente que la de Pereyra (formalmente cercana al Pop norteamericano, más que al nuestro), Machuca rehuye instintivamente los lugares comunes del arte culto, buscando voces y giros que la acerquen a lo popular. Lo que sin duda ocurre, pero el resultado no es lo popular propiamente dicho, sino una versión refinada, culta, medida de éste. Un verdadero artista popular por el contrario, hubiera realizado la operación opuesta a la de Machuca, rehuyendo instintivamente de las imágenes comunes, buscando tonos y giros elevados, más propios de la expresión artística.

En realidad afirma Borges, la idea de que lo argentino debe abundar en rasgos diferenciales y en color local, resulta una equivocación. Una ingenuidad agregaría yo, ¿o es acaso posible producir una obra que fuera verdaderamente buena y que no estuviera atravesada por la historia que la precedió? Personalmente pienso que no podemos imaginarnos comiendo un “sánguche” de milanesa⁴² en Frankfort o incluso en Trelew, ya que tal bocadillo es un invento tucumano. En efecto, Borges termina su ensayo diciendo: “Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama creación artística, seremos argentinos y seremos también buenos o tolerables escritores”⁴³

Asimismo cabe destacar que si lo popular se acerca frecuentemente al *kitsch* como resultado de los sucesivos procesos de hibridación de los que está preso, en su ingenuidad hay, como

⁴¹ BORGES, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición* “Discusión”. Obras Completas. Emecé Editores. Buenos Aires. 1974, p. 267.

⁴² Alusión a la obra “Homenaje al sánduche de milanesa” de Sandro Pereira, que se menciona anteriormente en esta tesis.

⁴³ Op. cit, p. 267.

explicamos precedentemente, una buena cuota de autenticidad y coherencia que le da otra jerarquía y nos obliga a ser prudentes cuando lo juzgamos. En cambio toda imitación forzada y/o impostada de lo popular, de aquello que se nos impone como nuestro en tanto herencia incuestionable, resultará falso a todas luces y frecuentemente sin resolución estética alguna, propio de quienes creen gozar de la legítima representación de su cultura, pero en realidad gozan de una imitación. Esto y no lo primero es lo que debe considerarse *kitsch*. Por otra parte podría decirse que el distanciamiento de una tradición, quiero decir el estar afuera aparece como una condición básica para poder tomar elementos de ésta y convertirlos en obra de arte.

La historia por otra parte, no se presenta tan rígida e intolerante como la tradición. En efecto, encontrar lo incierto de la historia, permite salir del discurso de la culpa e impide ser injustos en virtud del gesto de permanente señalamiento hacia sus actores. Lo que nos interesa rescatar de la nueva concepción de la historia planteada precedentemente, es que permite una mayor comprensión sobre la obra de los artistas emergentes tucumanos, alejados del arte comprometidamente político y social de los años anteriores impuesto como parte de lo nuestro y que los artistas de las generaciones posteriores debíamos aceptar como parte de una herencia incuestionable y no deseada. La negación conciente a hacerlo (o la indiferencia), generó no pocas veces el desprecio y la crítica al arte de los últimos años en nuestra comunidad. Una lectura más fina de la producción emergente tucumana, permitirá visualizar que, si bien ésta se enmarca en los postulados enunciados en el capítulo V, “La reacción de los noventa” y que, naturalmente estos postulados, se comparten con los artistas de la misma generación en el resto del planeta, hay en sus obras una posición explícita o tácitamente adoptada respecto de nuestro pesado legado histórico tanto reciente como lejano.

La idea de la historia como un cementerio de promesas incumplidas es algo con lo que los artistas emergentes de San Miguel de Tucumán no se identifican. Vale decir, la nostalgia que ancla en el pasado a los sobrevivientes de la generación de los '60 y los '70 no es algo de lo que estos artistas deseen hacerse cargo. Existe la conciencia tal vez asordinada (no debemos olvidar que se trata de los hijos de aquella generación cercenada por la última dictadura) del peligro de abandonarse a la creencia de que mediante la simple rememoración repetitiva de los hechos puede impedirse la reiteración de los horrores, creencia altamente difundida por todos los medios. Para ellos la vida es lo que cuenta, o tal vez la forma de continuar una producción activa, a pesar de la fijación histórica que tiende a paralizarlos. La historia pues, permite, como no lo hace la tradición, la posibilidad de acometer el trabajo de recordar sin caer en la mera repetición. Esto es lo que les interesa a estos jóvenes saturados del *kitsch* obscuro que, a mi juicio, implica la cosificación del recuerdo.